

Assim reza a encomenda: representações de Santiago na escultura portuguesa na Época Moderna

Carla Alexandra Gonçalves

Universidade Aberta | CEAACP / FCT / UC

Sandra Costa Saldanha

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra | CEAACP / FCT / UC

Resumo: Com este artigo pretendemos revelar um conjunto de imagens escultóricas portuguesas dedicadas a Santiago e concebidas durante a Época Moderna. Com a certeza de que as práticas artísticas de determinado momento histórico estão visceralmente relacionadas com os contextos, presentes e anteriores, começamos esta viagem anos antes, desenvolvendo o que se conhece sobre a evolução da veneração e das peregrinações portuguesas desde a Idade Média ao ocaso da Idade Moderna. A produção escultórica dedicada a Santiago, ou a outras invocações, descobre-se na *paisagem* humana e devocional, mas também social, cultural, política e económica.

Esboçado este *cenário ambital*, examinam-se, sempre comparativamente, algumas imagens de Santiago (Peregrino e Apóstolo, e Cavaleiro e Mata Mouros), realizadas entre os séculos XV e XVIII, com o intuito de observar as influências materiais, as evoluções formais, as preferências e as matrizes iconográficas de um Santo da maior expressividade europeia e, particularmente, ibérica. Este trabalho permitiu concluir que, durante o período em questão, a clientela preferia as representações de Santiago peregrino, apesar de verificar-se uma elevada ambiguidade iconográfica que, por sua vez, traduz o valor simbólico e piedoso destas figurações.

Palavras-chave: Santiago, Iconografia, Escultura devocional, Arte portuguesa.

Así reza la encomienda: representaciones de Santiago en la escultura portuguesa en la Época Moderna

Resumen: Con este artículo pretendemos revelar un conjunto de imágenes escultóricas portuguesas dedicadas a Santiago y concebidas durante la Época Moderna. Con la certeza de que las prácticas artísticas de un determinado momento histórico están visceralmente relacionadas con los contextos, presentes y anteriores, iniciamos este viaje años antes, desarrollando lo que se sabe sobre la evolución de la veneración y las peregrinaciones portuguesas desde la Edad Media hasta el ocaso del Edad Moderna. La producción escultórica dedicada a Santiago, o a otras invocaciones, se encuentra en el paisaje humano y devocional, pero también social, cultural, político y económico.

Esbozado este escenario ambiental, algunas imágenes de Santiago (peregrino, apóstol, cavallero y matamoros), tomadas entre los siglos XV y XVIII, siempre se examinan comparativamente, con el fin de observar influencias materiales, evoluciones formales, preferencias y matrices iconográficas de un santo de la mayor expresividad europea y, en particular, ibérica. Este trabajo ha permitido concluir que, durante el período en cuestión, la clientela prefirió las representaciones de Santiago como peregrino, a pesar de la alta ambigüedad iconográfica que, a su vez, refleja el valor simbólico y piadoso de estas figuras.

Palabras clave: Santiago, iconografía, escultura devocional, arte portugués.

So says the commission: Representations of St. James the Greater in Portuguese Sculpture in the Modern Era

Abstract: In this paper we intend to introduce some Portuguese sculptural images of Saint James produced during the Modern Period. Based on the premise that the artistic practices of each time-period are directly related to their contemporary and previous contexts, we started this journey years earlier, developing what is known about the evolution of Portuguese veneration of saints and pilgrimage from the Middle Ages till the end of the Modern Period. Sculptural production devoted to Saint James, or to other saints can be discovered in the human and devotional landscape and also in social, cultural, political and economic fields.

After sketching this contextual environment, some images of Saint James (Pilgrim, Apostle, Horseman and Moor-slayer) from 15th to 18th centuries, are examined and compared, in order to analyse the material influences, formal evolutions, preferences and iconographic models of a Saint who enjoyed immense popularity and variety of expression in the Iberian peninsula. This study allows us to conclude that, during this period, commissioners preferred representations of Saint James as pilgrim, despite the high degree of iconographic ambiguity reflected in the symbolic and devotional aspects of these representations.

Keywords: Saint James, Iconography, Devotional sculpture, Portuguese art.

Assí reza a encomenda: representacións de Santiago na escultura portuguesa na Época Moderna

Resumo: Con este artigo pretendemos revelar un conxunto de imaxes escultóricas portuguesas dedicadas a Santiago e concibidas durante a Época Moderna. Coa certeza de que as prácticas artísticas dun determinado momento histórico están visceralmente relacionadas cos contextos, presentes e anteriores, iniciamos esta viaxe anos antes, desenvolvendo o que se sabe sobre a evolución da veneración e as peregrinacións portuguesas desde a Idade Media ata o ocaso da Idade Moderna. A produción escultórica dedicada a Santiago, ou a outras invocacións, atópase na paisaxe humana e devocional, pero tamén social, cultural, política e económica. Bosquexado este escenario ambiental, algunhas imaxes de Santiago (peregrino, apóstolo, cavaleiro e matamouros), tomadas entre os séculos XV e XVIII, sempre se examinan comparativamente, co fin de observar influencias materiais, evolucións formais, preferencias e matrices iconográficas dun santo da maior expresividade europea e, en particular, ibérica. Este traballo permitiu concluír que, durante o período en cuestión, a clientela preferiu as representacións de Santiago como peregrino, malia a alta ambigüidade iconográfica que, á súa vez, reflicte o valor simbólico e piadoso destas figuras.

Palabras clave: Santiago, iconografía, escultura devocional, arte portuguesa.

Introdução

As publicacións portuguesas sobre a vida e os milagres de Santiago, bem como sobre a devoção, os vários camiños de peregrinación, os mosteiros, paróquias e ermidas que lle são dedicados avultam, se comparados com a parcimónia dos ensaios dedicados às suas representacións escultóricas, mais ainda no aro cronolóxico entre os séculos XV e XVIII. Se há algum investimento sobre a escultura medieval que invoca Santiago Maior, falta ainda uma substantiva seriação e a reunión, num só título, desse *corpus* escultórico, dada a expressiva cifra de imaxes espraizadas de Norte a Sul de Portugal que pede sistematização.

Neste sentido, investigar sobre as esculturas portuguesas de Santiago Maior, especialmente as realizadas durante a Época Moderna, é um trabalho novo e que requer, por isso e antes de tudo, o levantamento exaustivo de todas as imagens nacionais, uma pesquisa rigorosa das fontes, a comparação metódica e abrangente das peças encontradas com outras representacións, nacionais e internacionais, encontrar eixos de contaminación plástica, entre outros procesos que deriven em reflexões que possam consolidar o necessário e inexistente trabalho de maior fôlego que fornecerá informações sobre os fluxos de peregrinación, os ritmos devocionais, a sua expressão social, cultural, política e, também, geográfica.

Este artigo não será, por esta e por outras causas, mais do que uma abertura a um denso problema. E por se tratar do início de um caminho que se requer lógico, íntegro e objectivo, começamos por revelar um quadro sintético de *sintomas*, sustentado no que se conhece sobre a evolução da veneração (e cadências de peregrinación)

a Santiago durante a Idade Moderna portuguesa, para depois se examinarem, comparativamente, algumas esculturas, com o intuito de analisar as evoluções formais e preferências e matrizes iconográficas (e influxos materiais) de um Santo da maior expressividade europeia e, particularmente, ibérica.

Dos alvares ao século XVI

É sobejamente conhecida a afluência de peregrinos a Santiago de Compostela desde o século IX, altura em que se *descobre* o túmulo do Apóstolo falecido em 44, facto que viria a instigar a peregrinação, primeiro das monarquias, da nobreza ligada às Cortes, do Clero e, depois, dos fiéis anónimos¹. Também é sabido que entre o século X e o XV se verificou um fluxo elevado de devotos (conhecendo-se, ou intuindo-se, alguns dados referentes ao crescido número de eclesiásticos e de soberanos europeus² que determinaria a *época glória* da peregrinação jacobea, pese embora as vicissitudes conjunturais que diminuía sazonalmente o número de piedosos, tais como as fomes, as guerras e as crises epidémicas do século XIV, por exemplo. Ainda assim, os caminhos para Santiago mantinham-se activos e fluentes, como vias similares ao *caminho da vida* (a vida como uma peregrinação)³, simbolizando-o e igualando-o materialmente, através das dificuldades, dos medos e das dores que devem ultrapassar-se (o caminho da carne), e espiritualmente (o caminho do espírito), porque a vida deve orientar-se no sentido da perfeição, do Bem, da santidade, da luz divina e, por isso, é necessário encontrar os *modelos* que o permitam. O peregrino igualar-se-ia a Cristo, acompanhando-o e mimetizando-o na senda e na errância temporal e, também, no caminho para a terra dos *vivos*, na comunhão com Deus (*Christus Peregrinus, De Imitatione Christi, imitatio dei*).

O programa de *cristianização* europeia contou, entre outros processos, com as alterações estruturais das vias (os caminhos) e das próprias cidades medievais, bem como com a forte dinamização artística que suporta, comunica, recorda, regulariza e instiga os fiéis que, em crescendo, vão conquistando os espaços e determinando transformações, por via da saciação das carências impostas pelos seus estilos de vida. A construção arquitectónica (e as obras de arte que *animam* os edifícios religiosos)

1 Por vários motivos, não vamos problematizar a história da morte do Santo, do *descobrimento* do seu corpo, do início das peregrinações, entre outros assuntos já estudados e publicados em vários lugares. Cf., entre outros, Monteiro, A. (ed.), *Los caminos a Santiago en la Edad Media. Imágenes y leyendas Jacobeanas en territorio hispánico (siglos IX a XIII)*, Santiago de Compostela, 2018; Lazcano González, R., “El Camino de Santiago: realidad, leyenda y actualidad”. *Compostellanum, Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 62, n.º 3-4 (2017), pp. 401-441; Plötz, R., “O desenvolvimento histórico do culto de Santiago”, em *I Congresso Internacional dos Caminhos Portugueses de Santiago de Compostela*, Lisboa, 1992, pp. 53-66.

2 Cunha, A. M. R., “A devoção e a peregrinação jacobeanas em Portugal”, *Ad Limina*, Volumen 2, n.º 2 (2011), Santiago de Compostela, p. 105.

3 Sobre a relação do homem medieval com a peregrinação vejam-se, entre outros títulos, Heusch, C.; Marin, G. (org.), *Homo Viator Errance, pèlerinage et voyage initiatique dans l’Espagne médiévale*, Lyon, 2007.

ajudou, desde sempre, a enformar e a metodizar a nova *paisagem sagrada* e devocional, sustentada pelas relíquias de santos e mártires (nos seus *martyria*) desde os alvares do cristianismo⁴. Esta redefinição dos espaços não se operou apenas ao nível dos centros populacionais e urbanos (novos ou mais antigos), mas também ao dos percursos e dos caminhos que definiam vias possíveis, com suas (sagradas) pontes, paralelamente às quais deveriam surgir novos sistemas materiais de apoio físico (albergarias, hospitais, tabernas, etc.) e espiritual (santuários, lugares de culto) aos peregrinos e, consequentemente, novos eixos de sociabilidades, feitos de trocas económicas, culturais, mentais e simbólicas. Assim se definiria o programa medieval de cristianização que se institui, também, através de uma substantiva modificação estrutural dos espaços populacionais (urbanos e periurbanos, campesinos, de caminho).

A par desta readaptação trabalhou a competente produção artística que, ao serviço da Igreja (mandatária do visível e do invisível), suportou, comunicou, doutrinou, regularizou e estimulou os fiéis que, num afã de sustentação, legitimação e constante integração sociocultural, vão percorrendo os caminhos e os espaços que os nutrem e unem, garantem e saciam, tornando-os sujeitos devidamente integrados e com raízes e estilos de vida comuns.

É nesta *paisagem* humana e devocional, mas também social, cultural, política e económica, que se inscreve a produção escultórica dedicada a Santiago, ou a outras invocações. Paralelamente à palavra, e com o objectivo de activar, dar a conhecer o que há muito saiu do horizonte do visível e de unificar, congregando, as imagens apresentam (golpeiam a visibilidade e a linearidade espaço-temporal), recriam a vida, invocam e actuam ao nível das emoções e das memórias, prolongando-as e tornando-as inextinguíveis de tal modo que passam a pertencer ao imaginário, conduzidas pelo ducto da percepção que também elabora através das dimensões intuitiva e inconsciente. A escultura, como as restantes artes do visível, permite criar *cenografias* que geram ambientes auráticos, incomuns e espectaculares, abrindo a novos mundos onde habitam os santos que, humanizados, germinam e prosperam no coração dos devotos e peregrinos, propiciando espessas e diferentes interacções (jogos), transformando a vida quotidiana que se amplia, na sua dimensão mágica e simbólica capaz de gerar experiências únicas e reveladoras.

Importa sublinhar esta força das imagens, como *gatilho perceptivo de cariz cenográfico*. Na verdade, as artes visuais, durante os tempos medievais e modernos, entrecruzavam-se na propiciação de *ambientes condutores*, ou *catalisadores* e, neste sistema, devem incluir-se, para além de todas as figurações plásticas, também o teatro litúrgico⁵ que expande a experiência emocional, abrindo-a à ficção que se oferece aos homens (incluindo os escultores e os pintores) por via da percepção visual, auditiva, olfactiva,

4 Cf. Silva, G. V. da, "A Cartografia do Sagrado no fim do Mundo Antigo: João Crisóstomo e a cristianização de Antioquia", *Notandum*. [Em linha]. S. Paulo / Porto, ano XIII, n.º 24 (2010). Disponível em <http://www.hottopos.com/notand24/Notandum24.pdf> [consultado em Julho de 2020].

5 Cf.: Huerta Calvo, J., *El teatro medieval y renascentista*, Madrid, 1984.

táctil e intuitiva⁶. Os teatros medievais dos *mistérios* (cenas bíblicas) e os *milagres* (vida dos santos) realizavam-se no interior das igrejas, partindo da própria liturgia e do seu espectáculo, da palavra aliada à música (cânticos) e aos gestos que activavam os fiéis, rodeados pelos *cenários* que, para o caso, eram os interiores dos templos com seus aparatos visuais de enquadramento⁷. E quando a escultura (bem como o espaço arquitectónico, a pintura, o azulejo, os têxteis, entre outros) não serve de *cenário*, pode ter-se inspirado nas representações performativas para conceber-se⁸. Na verdade, o espectáculo do visível, traduzido através das *encenações*, alcança um realismo tal que instiga a empatia, adensa a emoção e a impregna a memória, para além de depositar na terra, e no *aqui e agora*, as histórias dos inícios e das ausências.

Neste *sistema de trocas* vivem todas as artes da imagem, a que a escultura não é imune, concebendo-se através da *cópia*, facto que pode contribuir para explicar, por exemplo, alguns formalismos, oscilações, padrões e/ou hibridismos iconográficos, que sucederão da permeabilidade ao contágio provocado pelas encenações teatrais, para além da natural contaminação por via da gravura, pintura, da azulejaria, da tapeçaria, entre outras práticas.

Em Portugal, como em Espanha, a iconografia medieval de Santiago gravitou entre o Apóstolo (de Cristo, e taumaturgo), o cavaleiro (Santiago equestre, Cavaleiro de Cristo), Mata Mouros (paladim dos cristãos da Reconquista) e o Peregrino (Cristo que acompanha e protege os peregrinos, *Christus Peregrinus*)⁹, reflectindo esta complexa

6 Mâle, É., *L'Art religieux à la fin du Moyen Age*, Paris, 1915; Weigert, L., *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*, New York, 2015.

7 Na Península Ibérica, todavia, conhece-se pouco ou nada sobre a existência destes teatros litúrgicos até ao século XV (Cf. Martins, M., *O teatro litúrgico na Idade Média peninsular. Estudos de cultura medieval*, Lisboa, 1969), altura em que, em França, saíam os *mistérios* e os *milagres* para os adros das igrejas e para as praças, dada a extensão dos intervenientes e dos seus públicos.

8 Como aconteceu no Portal da Glória, onde Serafín Moralejo viu o *Ordo Prophetarum* (do século XII) passado à pedra (Moralejo Álvarez, S., "Entre el Grial y la Divina Comedia", *La Voz de Galicia*, [I-IV-1988]). Esta influência do *Ordo Prophetarum* não será única em Santiago de Compostela, tendo sido já assinalada nas catedrais francesas, alemãs e italianas por autores do século XIX (Cf.: Durand, J., "Monuments figurés du moyen âge exécutés d'après les textes liturgiques", *Bulletin Monumental*, Paris [1888], pp. 521-550; Weber, P., *Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge*, Stuttgart, 1894; Sepet, M., *Les Prophètes du Christ. Etude sur les origines du théâtre au moyen âge*, Paris, 1878). Esta perspectiva foi corroborada por autores como Julio González Montañés (– "Drama e Iconografia na Idade Média: aspectos teóricos e alguns casos galegos", *Anuário Galego de Estudos Teatrais*, Santiago de Compostela [2002], pp. 9-44), por Manuel Castiñeiras (– "Serafín Moralejo e a procesión dos profetas no Pórtico da Glória", em *Ordo Prophetarum. Drama litúrgico do século XII*, Santiago de Compostela, [2006], pp. 13-16) e por Maria do Amparo Tavares Maleval (– "Estátuas da Catedral de Santiago de Compostela em Cena: a reconstrução de um drama litúrgico na actualidade", em *Abralic*. [Em linha]. Rio de Janeiro, 2016, pp. 2938-2947. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491411432.pdf [consultado em Julho de 2020]). Confira-se, também, o artigo em que a mesma autora relaciona os milagres de Santiago descritos (e documentados) no *Codex Calixtinus*, e o "costume de serem lidos após o ofício religioso", contribuindo para a génese da "dramaturgia no Ocidente" (Maleval, M. A. T., "Teatro e liturgia na Idade Média, o testemunho do Codex Calixtinus", em Rodríguez González, O.; Mariño Sánchez, L. [Ed.], *Novas achegas ao estudo da cultura galega: Enfoques literarios e socio-históricos*, A Coruña, 2009, p. 67).

9 Faré Torras, B., "Do apóstolo ao peregrino: a iconografia de São Tiago na escultura devocional medieval em Portugal", em *Medievalista* [Em linha]. n.º 12, (Julho - Dezembro 2012). Dir. José Mattoso. Lisboa. Disponível em: <https://journals.openedition.org/medievalista/624> [consultado em Julho de 2020].

atmosfera visual e emocional, para além da devocional e social, cultural e política. É de ressaltar que, especialmente durante o século XV, a preferência iconográfica recai sobre a figuração de Santiago peregrino ainda que, como veremos, através de uma aproximação equívoca que permeabiliza a leitura, entre o Apóstolo e o peregrinador. Raras, ou inexistentes, são as figurações portuguesas de Santiago Mártir (fazendo acompanhar-se da espada), Santiago em Majestade (presente na Fonte de Santiago em Braga, por exemplo), Santiago com os fiéis e Peregrino a Cavalo. Todavia, as representações (míticas) de Santiago Cavaleiro e de Santiago Mata Mouros também surgem no território português desde a Idade Média (ainda que em menor quantidade), perpassando toda a modernidade, numa alusão ao seu carácter protector e, depois, à sua imagem bélica, com fortes componentes culturais, mas também sociopolíticas e religiosas, expressando ideais e valores que ultrapassam a devoção para se relacionarem com, por um lado, o horizonte cavaleiresco e, por outro, com o militar, acentuando-se, assim, o seu carácter metafórico.

É o contexto litúrgico, doutrinal e sociopolítico, para além do piedoso e do perceptivo, relacionado directamente com os horizontes de expectativa, visuais e de gosto (mais erudito ou popular), que instiga e enforma as imagens que provêm, sempre, do ideário da clientela, comprometida com a sua conjuntura pessoal e histórica e, naturalmente, com a Igreja¹⁰, pese embora o facto de não ter, necessariamente, de constituir-se como uma clientela exclusivamente religiosa¹¹.

Chegando ao século XVI, verificou-se um *arrefecimento* na torrente de peregrinação global e, particularmente, na jacobea, fruto da conjuntura, contaminada pela Reforma Protestante, pelas guerras europeias e, também, pela (vigilante) Inquisição que não via com bons olhos o contacto com os estrangeiros (ou outros sujeitos com comportamentos *duvidosos* ou *puníveis*) que podia eivar os cristãos com ideias heterodoxas, luteranas, erasmistas, etc.¹². Este *abrandamento* derivaria, também, dos perigos reais vividos pelos peregrinos, vulneráveis aos assaltos, aos enganamentos, aos desvios e até à morte, bem como aos apetites da carne que promove o *vício* e que a viagem adoça. Já o século XVII foi abundante em conflitos armados e em inseguranças, provocadas também pelas assustadoras pestes bubónicas que assolaram alguns países da Europa, com incidência em Espanha, para além dos maus anos agrícolas que deixaram imensas povoações à míngua, com fortes repercussões sociais. Neste sentido, durante a época moderna alteram-se os ritmos, os sujeitos e, também, os motivos que levavam à peregrinação que, por outro lado, passa a desaconselhar-se por algum Clero e por alguns *Estados*, ao mesmo tempo que os peregrinos estrangeiros eram alvos de

10 Utilizando as palavras de Faré Torras. B., "Do apóstolo ao peregrino...", *op. cit.*, p. 4: "A diversificação iconográfica do santo (da figura do apóstolo para a do cavaleiro e a do peregrino) deve muito aos mitos que a Igreja, e especificamente o arcebispado de Santiago de Compostela, criou em volta do suposto evangelizador da Hispânia. Este[s] mitos encontram-se recolhidos no [...] Códice Calistino, uma obra que nos oferece algumas pistas sobre a origem dos três tipos iconográficos".

11 Cf. Cunha, A. M. R., "A devoção e a peregrinação jacobea...", *op. cit.*

12 Cf. Marccoci, G.; Paiva, A. P., *História da Inquisição portuguesa (1536-1821)*, Lisboa, 2016.

desconfiança¹³. Esta lenta *decadência* (ou alteração) dos fluxos ter-se-á reflectido, para além do decrescimento humano nos caminhos jacobeus, também na produção e no cariz das obras de arte.

Durante o primeiro meado do século de Quinhentos verificou-se, em Portugal, uma transformação dos equilíbrios, no que concerne à *evolução devocional*, confirmada através da construção de ermidas dedicadas ao Santo que certificam a permanente afeição popular a Santiago¹⁴, podendo, também, abrir para os pequenos circuitos de peregrinação locais. Ainda assim, a consagração de lugares de culto a Santiago não implicaria a mesma quantidade de representações escultóricas que lhe eram dedicadas, já que a escultura do Santo podia substituir-se, ou enunciar-se, pelos atributos que lhe andam associados. Do mesmo modo se permutou a figuração de Santiago por outros que com ele se relacionam, como São Cristóvão, São Roque¹⁵, São Pedro e o protector São Sebastião, por exemplo. Acresce ainda a este panorama o facto de conservar-se, como preferência iconográfica portuguesa, a enunciação da Virgem (e da sua vida), da Santíssima Trindade, de São Brás, Santo Antão, São Jorge, São Miguel Arcanjo, do Calvário, para referir alguns casos emblemáticos.

Mas se na imaginária avulsa, ou na presente em máquinas retabulares, ou proveniente de retábulos entretanto desmanteladas, do século XVI, persistem estas figurações, as esculturas de Santiago não desapareceram, surgindo igualmente noutros contextos, ou integrado em ciclos iconográficos específicos, expressamente nos *Apostolados* (como acontecera em épocas anteriores) presentes, por exemplo, no portal da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, no túmulo de D. Afonso Henriques, na Última Ceia de Odarte para o Refeitório da mesma igreja, na predela do retábulo-mor da Sé da Guarda, no retábulo da capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra e, mais a Sul, no Apostolado da igreja da Luz de Carnide, em Lisboa, para referir apenas alguns exemplares.

Já nos séculos XVII e XVIII, as imagens de Santiago surgem, para além dos contextos já assinalados, também por via das inúmeras reformulações ocorridas em templos de épocas anteriores. Sendo raros os casos de novas construções especialmente dedicadas a Santiago, predominam as reconfigurações barrocas dos interiores e das fachadas de antigos edifícios medievais e quinhentistas. Através de novos programas decorativos, de que se destacam interessantes ciclos iconográficos em azulejo e pintura, também a produção escultórica deste período contribuirá para ampliar a já enraizada paisagem devocional consagrada a Santiago, particularmente em templos associados aos principais caminhos jacobeus.

13 Sobre este aspecto em particular, leia-se o artigo de Lacarra de Miguel, J. M., "Las peregrinaciones a Santiago en la Edad Moderna", *Príncipe de Viana*, n.º 102 y 103, Pamplona, (1966), pp. 33-46.

14 Cunha, A. M. R., "A devoção e a peregrinação jacobéias em Portugal", *Ad Limina*, Volumen 2, n.º 2, Santiago de Compostela (2011).

15 O verdadeiro peregrino que pode, inclusivamente, surgir marcado com a vieira, como acontece na esguia imagem em madeira, do século XVI, do Museu Nacional de Arte Antiga, n.º 1515 Esc.

As imagens de Santiago Peregrino e Apóstolo nos séculos XV e XVI

Por vários motivos se afasta, deste escrito, o esforço de sistematização e de inventariação de todas as representações portuguesas de Santiago, ficando-nos por exemplos ilustrativos que servem para descerrar o problema que é amplo e complexo.

Escolhendo agora o centro de Portugal, por motivos presos com a sua expressividade produtiva no que concerne à escultura em pedra que floresceu, entre os séculos XIV e XVI, a partir das várias oficinas centradas na cidade de Coimbra, podemos determinar que grande parte das representações (hoje) avulsas de Santiago, datadas destes séculos, o exibem como peregrino (pese embora as convulsões sociais que resultaram no declínio da peregrinação durante a centúria de Quinhentos).

De um modo geral, foi a partir das obras realizadas pelo designado Mestre Pero (c. 1300-1350), o escultor dilecto da Rainha D. Isabel de Aragão¹⁶, que se difundiu o gosto pela escultura isenta em Coimbra, espraído depois por um largo espectro de influência. Para o caso que agora importa, escolhamos a escultura de Santiago (Fig. 1) que subiste no Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), proveniente do lugar de Avenal (Sebal Grande, Condeixa-a-Nova, Coimbra)¹⁷, incorporada na Coleção Ernesto Vilhena e, depois, doada pelos herdeiros ao Museu (n.º 992 Esc). Trata-se de uma escultura atribuída ao trabalho de Mestre Pero, ou ao seu aro de influência e irradiação formal, que permite avaliar sobre a antiguidade dos modelos plásticos que se disseminariam, com as devidas adaptações às modas visuais vigentes, até ao final do século XV — como de resto aconteceria com outras imagens escultóricas que propagaram modelos formais, devidamente acomodados às alterações estéticas e técnicas impostas pelo tempo, como o caso de alguns trabalhos do conhecido



Fig. 1. *Santiago*, segundo quartel do século XIV. Irradiação da oficina de Mestre Pero. MNAA, 992 Esc. Foto José Pessoa - DGPC/ADF.

16 Sobre Mestre Pero e a sua obra, consulte-se Fernandes, C. V., *Pero. O mestre das imagens. c. 1300-1350*, Lisboa, 2018.

17 Maria João Vilhena de Carvalho informa que o Comandante Ernesto Vilhena terá visto esta imagem, no Avenal, e pela primeira vez, no dia 11 de Julho de 1939 (— *As esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena. A constituição de uma colecção Nacional*, Tese de Doutoramento, Lisboa, 2014, p. 275).



Fig. 2. *Santiago*, c. 1475-1525.
Diogo Pires-o-Velho (atr.).
MNAA, 1099 Esc. Foto José
Pessoa - DGPC/ADF.

Fig. 3. *Santiago*, c. 1475-1500.
Diogo Pires-o-Velho (atr.).
MNAA, 1093 Esc. Foto José
Pessoa - DGPC/ADF.

escultor João Afonso (com actividade conhecida entre 1439 e 1469) e, mais tarde, de Diogo Pires-o-Velho (act. 1471-1514; Figs. 2 e 3).

Na primeira figura, o Santo surge descalço, vestido com uma túnica até aos pés, sobrepujada por um manto que traça à frente, usando um chapéu de cúpula alta, onde se grava a concha¹⁸. Santiago enverga o livro na mão esquerda, faltando o bordão na direita. Usa uma bolsa (ou surrão) a tiracolo, cruzada ao peito. Trata-se de um modelo comum à sua representação na qualidade de peregrino (viajante, estrangeiro, exilado, *Christus Peregrinus*¹⁹, apesar de apresentar-se descalço e com túnica comprida (veja-se o caso do Santo nimbadado e togado do apostolado da Sé de Évora, realizado pelo mesmo escultor), contrariando o figurino delineado por Helena Carvajal

18 Este chapéu parece uma variante do conhecido *chapéu pontudo* (o *bycocket* em inglês, *chapeau à bec*, em França) que é frequente surgir na iconografia da caça e da viagem, revelando a sua utilização.

19 Sobre este aspecto, leia-se Bonnotte, C., "La figuration de l'apparition du Christ à Emmaüs au sein des cloîtres romans: un substitut de pèlerinage?", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVI, Codalet (2015), pp. 149-156. É interessante a relação que a autora faz entre a representação plástica da aparição de Cristo em Emaús com o teatro litúrgico do final do século XI decorrido na cidade francesa de Ruão. Neste drama, os discípulos trajavam túnicas, chapéus e bordões, à guisa de peregrinos.

González, quando refere que: “A diferencia del Santiago apóstol, que suele aparecer descalzo y con túnica larga, el tipo iconográfico del santo peregrino se caracteriza por mostrarlo convenientemente calzado, frecuentemente con túnica corta que permite una marcha más cómoda”²⁰.

Na verdade, e como veremos, grande parte das esculturas portuguesas de Santiago, especialmente dos séculos XV e XVI, revelam-no descalço e de roupa comprida, ainda que figurado como peregrino²¹, já que na sua dimensão apostólica, Santiago veste uma túnica talar sob uma ampla toga e empunha o livro.

Este modelo, desenhado e esculpido por um escultor do aro de Mestre Pero, provirá — ainda que se desconheça o lugar para o qual terá sido concebida a imagem, ou o seu contexto material e iconográfico —, do horizonte visual de *Christus Peregrinus*, que Nicole Bériou estudou, partindo do relevo presente num pilar do claustro de San Domingo de Silos da primeira metade do século XII, onde Cristo surge com a concha de Santiago esculpida na sacola trapezoidal que cruza ao peito, descalço e com um chapéu de pala com cúpula alta²². Esta figuração activa a aproximação de Cristo aos fiéis, que o reconhecem como *um semelhante* (num processo de humanização com garantias de perceptividade) que deve ser seguido, estimula a oração, o recolhimento, ao mesmo tempo que legitima a peregrinação, ou a caminhada interior, e incita à hospitalidade, porque ajudando no caminho dos que precisam se ajuda a Cristo (e se cumpre a palavra de Deus).

Também podemos encontrar esta configuração noutros lugares, como acontece no *Liber Sancti Iacobi* (c. 1317-1330), procedente da Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca²³ (o Ms. 2631), que ilustra um ambiente visual comum e transversal,

20 Carvajal González, H., “Santiago Peregrino”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 14 (2015), p. 64.

21 Como seria de esperar, este caso não se constitui como um aspecto singular das representações escultóricas e portuguesas, já que a pintura coeva também pode revelar o Santo com a mesma indumentária. As figurações de Santiago peregrino (especialmente na *Conversão de Hermógenes*) presentes no (que resta do) retábulo da igreja de Santiago de Palmela (trabalho datável da década de vinte do século XVI e atribuído ao designado Mestre da Lourinhã), revelam-no de túnica e manto compridos, descalço, bordão, chapéu e nimbo. A representação pictórica de Santiago Maior, mais tardia, do conjunto conhecido pelo apostolado de São Vicente de Fora (Francisco de Zurbarán, 1633; actualmente no MNAA) também nos mostra a figura de um peregrino descalço e vestido até aos pés [sobre a proveniência destas pinturas de Francisco Zuabrán, leia-se Saldanha, N., “Transitoriedade e Permanência. A pintura de São Vicente de Fora”, em *Mosteiro de São Vicente de Fora: Arte e História*, Lisboa: 2010, pp. 157-187 (esp. p. 180)]. Reconhecemos o mesmo peregrino em várias iluminuras quinhentistas, como acontece, entre tantos outros casos que não cabem neste pequeno artigo, na representação de Santiago no Livro de Horas de Henrique VIII, desenhado por Jean Poyer (França, Tours, c. 1500. MS H. 8, fls. 31V-32), ou na iluminura presente na fl. 76 v. de um Livro de Horas francês, do início do séc. XVI, conhecido pelo nome *Book of hours* (Ms. Pierpont Morgan Library. M.1114), The Morgan Library & Museum [online In <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/22/160797>], ou na gravura alemã de Hans Baldung Grien, do grupo Cristo e os Apóstolos (1519), que revela um possante Santiago peregrino aureolado, de chapéu e vestes até aos pés.

22 Bériou, N., “Parler de Dieu en images: le Christ pèlerin au Moyen Âge”, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 152^e année, n.º 1 (2008), pp. 157-201.

23 A respeito da iconografia desta iluminura (entre outros aspectos com ela relaveja-se Villaseñor Sabastián, F., “Iconografía del Liber Sancti Jacobi de la biblioteca histórica de la Universidad de Salamanca (MS. 2631): entre la tradición del Jacobus y la proyección posterior”, *Ad Limina*. Volumen 3, n.º 3, Santiago de Compostela (2012), pp. 181-210.



Fig. 4. Codex Calixtinus de Salamanca (Liber Sancti Jacobi), c. 1325. Universidad de Salamanca, Ms 2631, fl. 2 v. Foto Ministerio de Cultura y Deporte - Gobierno de España.

com o Santo descalço, nimbado, de chapéu (redondo), ostentando o livro mas também a bolsa, com o desenho da vieira, e o bastão em tau. Como Fernando Villaseñor Sebastián defendeu, grande parte das representações de Santiago, nos livros iluminados espanhóis de entre os séculos XIV e XV, seguem esta via de representação do *Santo Peregrino*²⁴ (Fig. 4).

Ainda assim, também podemos encontrar outras fontes, que ampliam a geografia desta prática, como a imagem marginada da fl. 32 do livro inglês com o nome *Psalter* (*The Luttrell Psalter*) with calendar and additional material (c. 1325-1340)²⁵, que revela um (colorido) peregrino de chapéu pontudo, saco a tiracolo com a vieira, bordão e livro na mão esquerda, de roupa comprida e pés descalços.

As esculturas tardo-quatrocentistas atribuíveis a Diogo Pires-o-Velho (MNAA, n.ºs 1099 Esc., 1093 Esc., e a 988 Esc., que entendemos pertencer ao mesmo escultor) acompanham o mesmo padrão iconográfico, com o Santo descalço usando túnica até aos pés, manto (ou capa comprida, com mangas e botões), bordão, livro fechado na mão esquerda, chapéu de abas com a concha gravada na face dianteira (Figs. 2 e 3).

Este esquema plástico (normativo e influenciador) replicar-se-ia na muito repintada imagem da igreja de Santiago de Figueiró do Campo (Soure), na da capela de São Miguel de Urmar (Soure), na capela de São Simão do Carvalhal (Figueira-da-Foz) e nas tantas que encontramos dispersas, como as

da igreja de Santiago, de Santiago da Guarda (Ansião, Leiria), na partida da antiga Quinta da Fradinha (aqui com a cabaça e já sem pés), em Vale de Ílhavo (agora na Ma-

24 Este modelo iconográfico, não se constitui como um inédito português, na medida em que se sucede, um pouco por toda a Europa ocidental.

25 British Library, Add MS 42130, fl. 32. Online In http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_42130

triz de Ílhavo²⁶), nas que pertencem à Diocese do Porto (século XV), com os n.ºs PDX0.0249 e PDX0.0020, nas da Colecção Ernesto Vilhena (MNAA, n.º 970 Esc; n.º 972 Esc — aqui com a deriva da bolsa presa ao bordão), na da igreja Matriz de Tentúgal (Coimbra), na retardatária de Santiago de Rio de Vide (Miranda do Corvo, Coimbra), para referir alguns casos ilustrativos. Deve anotar-se que a grande maioria destas imagens se concebeu partindo de modelos mais eruditos, mas para um público menos escrupuloso, no que concerne às exigências estéticas e artísticas, e por escultores que terão aprendido com os de primeira (e, por vezes, de segunda) linha, trabalhando em resposta às encomendas que, por vezes, solicitavam imagens semelhantes a outras, afortunadas e que se conheciam. Servindo a população, os devotos e peregrinos, estas imagens esculpam-se para prover necessidades simbólicas e perceptivas, estimular dinâmicas e trocas espirituais, promover encontros entre sujeitos que requerem irmanação e, também, para facilitar o exemplo, entre outras experiências mentais.

A belíssima representação de Santiago da Matriz de Soure, de finais do século XV, sugere a dimensão apostólica, na medida em que o Santo surge togado e descalço, pese embora o chapéu e a marcação da vieira que permitem ao público a sua rápida identificação. Sem mãos, esta escultura não permite verificar todos os atributos que lhe terão pertencido, mas pode imaginar-se que envergaria o livro na mão esquerda e o bordão na direita, como era comum ocorrer (Fig. 5).

Assim sendo, esta imagem consubstanciará uma raridade maior, comparável à digníssima imagem togada do Mosteiro da Batalha, para integrar o Colégio Apostólico do portal da igreja (c. 1420-40), e que lhe pode ter servido de fonte. Também importa trazer à colação este belíssimo Santiago batalhino por representar um modelo



Fig. 5. *Santiago*, século XV. Matriz de Soure, Coimbra. Foto Nuno Saldanha.

26 Cálão, H., "A Colecção de Escultura da Matriz de Ílhavo", *Boletim Família Paroquial*, Ílhavo (Junho 2006).



Fig. 6. *Santiago*, c. 1420-1440. Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha, Museu da Batalha | Centro de Interpretação, MB9. Proveniente do portal principal da igreja. Foto José Paulo Ruas - DGPC/ADF.



Fig. 7. *Santiago*, início do século XVI. Sé do Porto. Foto Nuno Saldanha.

francês, juntamente com os restantes Apóstolos realizados para o mesmo espaço, oriundo, provavelmente, de uma escola normanda. Esta hipótese alicerça-se no co-tejo entre as sobreditas esculturas concebidas para o portal da igreja do Mosteiro da Batalha e as imagens que foram esculpidas entre os séculos XIII e XIV para o portal da Catedral de Ruão, expostas hoje no deambulatório daquela igreja (Fig. 6).

Do início do século XVI é a pujante e bela imagem (flamenga) de Santiago da Sé do Porto. Trata-se de uma peça feita em madeira, de grandes dimensões, e que possui uma história atribulada. Proveniente de uma capela do claustro-cemitério da Sé, a imagem passaria, depois, para o interior da igreja, até ser abandonada e guardada numa arrecadação, já no século XX, recuperando-se e expondo-se no Museu da Sé em finais do mesmo século (Fig. 7).

Esta imagem revela o Santo descalço, vestido com uma túnica e um manto amplo, ostentando o livro aberto na mão direita e, na esquerda, o bordão alto (a grande jornada) com anel intermédio, a bolsa a tiracolo e um chapéu com a concha e a cruz de Santiago. O facto de a imagem se apresentar de boca entreaberta, com o livro perto do rosto, impele-nos a identificá-la com o Santo Apóstolo mas, todavia, apresenta-se com o chapéu, ostenta a vieira e os restantes atributos de caminheiro que têm vindo a elencar-se.

Este *hibridismo*, presente na iconografia de Santiago²⁷ (*grosso modo*) entre os séculos XIV e XVIII, nem sempre desaparecerá quando a imagem se inscreve em determinados registos narrativos, como em alguns apostolados. Exemplo disso é a imagem de Tiago presente no túmulo de D. Afonso Henriques (c. 1518-22, igreja do Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra). Esta escultura, integrada no Apostolado, avança a perna direita, revelando caminhar, e apresenta todos os elementos de Santiago peregrino, tirando o facto de a marcante e omnipresente vieira aqui desaparecer, mas incluindo a túnica mais leve e curta, as sandálias que lhe protegem os pés, um cântaro, a bolsa, um bordão (partido) e o chapéu que, desta vez, se pendura, caído da cabeça, às costas, detalhe que se repetirá em inúmeras esculturas pétreas coimbrãs. Porém, Santiago empunha o livro aberto na mão direita, entreabre a boca e olha-nos de frente, numa *atitude apostólica*, como acontece na esplêndida figuração de Nicolau Chanterene para o portal da mesma igreja (1524-25), ainda que aqui o Santo se apresente descalço, com uma túnica curta sob o manto traçado (faltando o atributo na mão esquerda que se perdeu)²⁸ (Fig. 8).

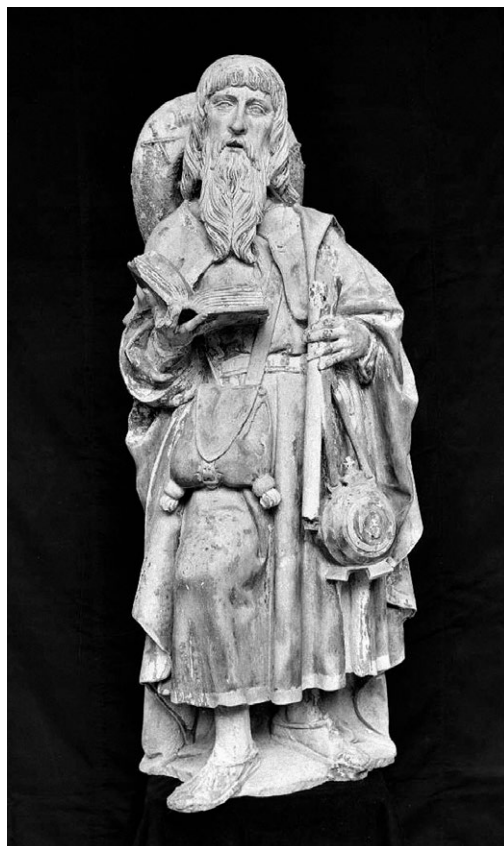


Fig. 8. *Santiago*, c. 1518-1522. Mestre dos Túmulos dos Reis. Túmulo de D. Afonso Henriques. Igreja do Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra. Foto DGPC/SIPA.

Um caso que não oferece dúvidas é o da figuração do Santo peregrino do Museu Nacional de Arte Antiga (n.º 1436 Esc). Datável dos primeiros vinte anos do século XVI, esta imagem luso-flamenga, feita em madeira revela um homem robusto que interrompe a sua caminhada, segurando-se ao bordão com as duas mãos, onde se

27 Vejam-se outros casos, como os das imagens híbridas (quatrocentistas) de Santiago presentes em Mouços (Vila Real) no túmulo de D. Fernão de Brito (Abade de Mouços) na capela de Nossa Senhora da Piedade (Igreja Matriz) e na da capela de Nossa Senhora de Guadalupe (antiga de Santiago).

28 Quando Nicolau Chanterene (ou Pero Francês, conforme a Pérez Costanti, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, 1930) esculpiu Santiago para o Hospital Real de Santiago de Compostela, em c. 1511, vestiu-o como peregrino (descalço, túnica curta, bordão de caminheiro, livro, chapéu de aba larga com a vieira e bolsa a tiracolo), como aconteceria, de resto, com a imagem presente na fachada do mesmo edifício entregue aos mestres franceses Martín de Blas e Guillén de Colás em 1518 (Cf. Goy Diz, A., "Maestros y talleres portugueses en el Hospital Real de Santiago de Compostela". [Em linha] CEPSE, 2011, p. 71. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/a-misericordia-de-vila-real-e-as-misericordias-no-mundo-de-expressao-portuguesa/maestros-y-talleres-portugueses-en-el-hospital-real-de-santiago-de-compostela> [consultado em junho de 2020].



Fig. 9. *Santiago*, c. 1550. Aro do escultor coimbrão António Fernandes (II). MNAA, 949 Esc. Foto José Pessoa - DGPC/ADF.

prendem a bolsa e a cabaça. Usa umas botas grossas, tal como o manto, que o aquece, sobre a túnica que não vai até aos pés, e um chapeirão onde se inscreve a vieira. Esta imagem certifica a objectividade da encomenda, que o queria peregrino *ipsis verbis* (ainda que não possamos saber quem terá pedido este trabalho)²⁹.

A imagem de Santiago peregrino do Museu Nacional de Arte Antiga, n.º 949 Esc, datável do meado do século XVI, é muito particular, especialmente pelo movimento e pelas feições marcadas e características, bem como pelo modo teatral como usa o chapéu, de abas reviradas, ligeiramente descaído de um dos lados da cabeça. Trata-se de um peregrino descalço, de bordão com um rosário, bolsa a tiracolo, livro aberto para onde olha, e a cabaça. Usa uma túnica de botões com uma gola ampla e um manto que se inclina, pendendo num dos ombros, e por isso preso ao cinto, para não vir a perder-se no caminho. Esta imagem, que tem andado atribuída à *oficina* de João de Ruão, possui feições semelhantes às de outras obras que se conhecem³⁰ e que se atribuem ao escultor coimbrão António Fernandes (II) que, decerto, possuiria os seus próprios serviçais e, depois disso, os seus discípulos³¹, a quem esta imagem poderá pertencer (Fig. 9).

A João de Ruão anda associada outra imagem de Santiago do Museu Nacional de Machado de Castro (n.º E 83).

Datável da segunda metade do século XVI, esta escultura, já muito partida, apresenta o Santo com túnica mais curta, descalço, segurando o livro aberto (para onde olha), o bordão na mão direita e o chapéu atrás da cabeça, com o manto traçado à frente. Esta imagem enquadra-se perfeitamente nas características que definem o Santiago peregrino, tirando os pés por calçar. Trata-se de uma imagem correcta, proporcionada e bem acabada, realizada por um escultor que mostra possuir uma personalidade artística consolidada, mas, todavia, ainda falta saber o seu nome. Tal como a escultura anterior, guardada no Museu Nacional de Arte Antiga,

29 Não fosse estar descalço, esta peça faria lembrar a gravura de Santiago de Martin Schongauer (Metropolitan Museum of Art, George Khuner Collection, Bequest of Marianne Khuner, 1984, n.º 1984.1201.43).

30 Particularmente as figurações de Santiago e de São Bartolomeu, presentes no portal do antigo colégio de São Tomás, em Coimbra (desde 1930 no Museu Nacional de Machado de Castro, n.º E 903), encomendado pelo Reitor do Colégio, Frei Martinho de Ledesma em 1547, e atribuído documentalmente a Pero e João Luís, e ao escultor coimbrão António Fernandes (II). No mesmo portal registam-se as imagens de São Gonçalo de Amarante, São Tiago e São Paio que possuem o mesmo género de desenho dos olhos de Santiago do Museu de Arte Antiga.

31 Cf. Gonçalves, C. A., *Os escultores e a escultura em Coimbra, uma viagem além do Renascimento* [Tese doutoramento policopiada], Coimbra, 2006.

esta imagem do Museu de Coimbra deixa transparecer o facto de ter sido realizada numa das tantas oficinas operantes na cidade naquele tempo, faltando-lhe detalhes plásticos típicos ao trabalho efectivo do escultor normando.

Já no que concerne à representação de Santiago feita para o desafortunado retábulo do Tesoureiro de São Domingos (Coimbra), encomendada pelo tesoureiro da Sé, Francisco Monteiro, não restam dúvidas sobre a autoria. Se faltassem os documentos, esta imagem enquadrar-se-ia no *corpus* de obra de João de Ruão por motivos presos com a sua plástica identificativa (Fig. 10).

Os primeiros documentos referentes à capela onde viria a construir-se este retábulo remontam a 1553³². Data de 12 de Dezembro de 1558 um recibo referente ao retábulo, assinado por João de Ruão³³ e, dias depois, em 30 de Dezembro, regista-se, na instituição da capela de Nossa Senhora da Assunção, que “no dia da invocação da dita capella dirão hua missa cantada que pasara pella que ouvera de ser rezada e outro tão farão no dia dos apóstolos Sâtiago e Sã João Evâgelista e Sã Johão Bautista e São ãntonio, e na somana, ou no dia que çelebrarem de *omnibus defunctis* se me dira hua missa cãtada cõ vespervas e noturno por my e per meus deffumtos”³⁴. Este dado informa sobre os sentidos da encomenda e justificam a presença da belíssima escultura de Santiago no retábulo de Nossa Senhora da Assunção (reimplantado no Museu Nacional de Machado de Castro, n.º E 906) que viria a terminar-se alguns anos depois, já em 1565³⁵.



Fig. 10. *Santiago*, c. 1558-60. João de Ruão. Retábulo do Tesoureiro, MNMC, E 906. Foto Gabriel Pereira.

32 Garcia, P. Q., *João de Ruão MD...MDLXXX: Documentos para a biographia de um artista da Renascença*, Coimbra, 1913, doc. n.º 51, pp. 84-85.

33 *Ibidem*, doc. n.º 38, p. 77.

34 *Ibidem*, doc. n.º 52, p. 88; Cf. Gonçalves, C. A., *Os escultores e a Escultura em Coimbra, uma viagem além do Renascimento*, Coimbra [tese de Doutoramento policopiada] 2005, pp. 471 e ss.; — “Os retábulos de pedra dos colégios da Rua da Sofia”, *Monumentos*, n.º 25, Lisboa (2006), pp. 86-91.

35 Garcia, P. Q., *João de Ruão...*, *op. cit.*, doc. n.º 37, p. 77.

Esta escultura, e a que o mesmo artista realizou para a capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Coimbra (c. 1566), servem de modelos plásticos que permitem caracterizar as imagens de Santiago que João de Ruão concebeu. Ambas se apresentam descalças, de túnica até aos pés, manto e bordão. A imagem do Tesoureiro empunha o livro fechado e a da Capela do Santíssimo segura os cordões do chapéu, pendente às costas, que passam sobre a esclavina (ou mozeta)³⁶. São imagens delicadíssimas, esguias e que apresentam um Santo de belas feições, cabelos em madeixas onduladas e barbas bifurcadas. Este padrão encontra-se no meio corpo de Santiago esculpido na predela do retábulo dos Reis Magos para a capela homónima da igreja do mosteiro de São Marcos (Tentúgal, Coimbra), já posterior (do início dos anos 70), ainda que nos revele um Santo mais velho, acompanhando o envelhecimento do escultor.

O modelo de João de Ruão, desenhado no segundo meado do século, abriria para as tantas representações de Santiago realizadas para capelas e ermidas por escultores posteriores que, ainda assim, trabalhavam de acordo com aquela matriz formal, como as esculturas retardatárias de Santiago da capela de São Bento de Anca (Cantanhede), a da igreja de Santo Estêvão (Pereira do Campo, Coimbra), a do retábulo da capela da Visitação da igreja de Santo André da Esgueira (Aveiro), onde emparceira com São Martinho e com São Pedro e São Roque, no-lo podem confirmar.

Dos finais do século datarão as imagens do Apóstolo da igreja de Santiago de Coimbra (pedra) e a de Camarate (madeira), que mantém a bolsa de peregrino. Estas duas imagens testemunham o fecho do modelo³⁷ que temos vindo a enunciar, na medida em que a partir do século XVII, o figurino de Santiago (apóstolo e peregrino) vai alterar-se ligeiramente, por via da alteração do gosto e porque o Santo passa a usar, em grande parte das suas representações, uma mozeta onde se desenham as conchas³⁸.

Dos primeiros anos do século XVII data a escultura calcária, muito partida, de outro Santiago, desta vez guardada nas reservas do Museu Nacional de Machado de Castro (n.º E 1031) a que importa atender porque denuncia um aspecto iconográfico relevante: o Santo veste uma mozeta de gola com um fecho, onde se decalam as vieiras, sobre o manto e a túnica de botões. Este distintivo, que surge no século XVII, prolongando-se durante o século XVIII, permite, quando faltam outros elementos, datar as imagens de Santiago. Para além da mozeta, o Santo enverga sandálias e um bordão de anel intermediário (já muito partido) na mão esquerda, faltando-lhe a direita que carregaria o livro. Falta-lhe o chapéu, elemento que o identificou desde os alvares da sua representação, mas que a partir do século XVII é frequentemente omitido, como ilustra a imagem de Santiago da igreja do mosteiro de São Pedro de Paços de Ferreira (em madeira).

36 Estas imagens, datadas dos anos 60 do século, possuem quase o mesmo sabor plástico que encontramos, por exemplo, na gravura de Santiago, da autoria do italiano Antonio Tempesta e publicada por Nicolaus van Aelst [Met Museum, n.º 51.501.3406].

37 E, de certa forma, também o Santiago do início do século XVII, de madeira, da coleção do Museu da Terra de Miranda (Miranda do Douro), atribuído à equipa do escultor espanhol Gregório Lourenço, n.º 206, como adiante se verificará.

38 Encontramos estas esculturas seiscentistas de Norte a Sul do país (Melgaço, Óbidos, Évora, por exemplo).

As imagens de Santiago Peregrino e Apóstolo nos séculos XVII e XVIII

São abundantes as representações escultóricas de Santiago Maior nos séculos XVII e XVIII. Revelam-se, contudo, pouco diversificadas em termos iconográficos, perpetuando, de Norte a Sul do país, a preferência pela figuração da sua dimensão peregrina.

Retratado como peregrino, Santiago surge, invariavelmente, acompanhado dos tradicionais atributos de caminhante: o bordão, a cabaça, a bolsa a tiracolo e o chapéu de aba larga, com a típica concha de vieira gravada na frente. Indissociável de todas as esculturas deste período é igualmente o livro que, sem variações, ostenta na mão esquerda.

Geralmente figurado como um homem jovem, de barba, cabelo longo e ondulado, preserva ainda a típica indumentária das épocas precedentes. De manto e ampla túnica até aos pés, mais característico desta cronologia será o já assinalado uso da mo-zeta sobre os ombros, normalmente decorada por duas vieiras. Os casos de Santiago envergando túnica curta, traje mais apropriado à sua condição de peregrino, serão pouco abundantes neste período, observando-se sobretudo em peças seiscentistas, como as das igrejas de Seroa, em Paços de Ferreira, ou de São Sebastião, em Guimarães. É de salientar, ainda, o uso de botas nestas representações iniciais, progressivamente substituídas por sandálias, até às figurações mais tardias onde, invariavelmente, Santiago surge descalço, retomando os *modelos equívocos* em que se misturam as já mencionadas contaminações da sua iconografia como Apóstolo.

As qualidades estilísticas e formais da generalidade das representações nos inícios de seiscentos, distantes ainda da linguagem plástica do barroco, convertem muitas destas imagens em obras de difícil datação. Composições padronizadas, estáticas e frontais, de rostos idealizados e expressões serenas, caracterizam inúmeras figurações, como a escultura oriunda da capela de São João Evangelista, do antigo convento das Chagas em Lamego (Museu de Lamego, n.º 736), exemplifica (Fig. 11).

Peça de assinalável qualidade plástica, nela se destaca o detalhado tratamento fisionómico, em



Fig. 11. *Santiago*, 1º quartel do século XVIII. Igreja de São Pedro, Évora Monte, ES.SP.1.016 1 Esc. Foto Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora.



Fig. 12. *Santiago*, 2ª metade do século XVII. MNAA, 1506 Esc. Proveniente da colecção Ernesto Vilhena. Foto DGPC/ADF.

contraste com o longo manto estilizado, de pregas finas e rectilíneas. Integradas em semelhante contexto formal, merecem igualmente referência as elegantes esculturas das igrejas de São Gonçalo de Amarante, São Pedro de Évora Monte, ou Santiago de Torres Novas.

Os desenvolvimentos estilísticos desta época revelam, sobretudo, uma tímida adaptação dos anteriores esquemas compositivos aos novos gostos visuais, como confirma a possante imagem da igreja dos Clérigos, em Vila Real, obra de vigoroso entalhe, identitária da produção do Norte de Portugal.

No *corpus* de esculturas seiscentistas de Santiago peregrino realça-se, por fim, a escultura oriunda da colecção de Ernesto Vilhena (Museu Nacional de Arte Antiga, n.º 1506 Esc), presumivelmente adquirida no mercado antiquário. Esta peça, de possível execução espanhola, configura uma exacta transcrição da icónica imagem que coroa o baldaquino do altar-mor da catedral de Santiago de Compostela, executada entre os anos de 1669-1672, pelo cantábrio Pedro del Valle. O mesmo esquema compositivo seria repetido, em 1694, na representação pétrea que remata a Porta Santa da Quintana, realizada pelo escultor Pedro do Campo. Testemunho do prestígio da

matriz compostelana, a obra que se conserva hoje no Museu Nacional de Arte Antiga confirma a circulação destes modelos, reforçando o impacto de relevantes eixos de contaminação iconográfica, e que importa salientar (Fig. 12).

No século XVIII, generalizando a estética enunciada, a produção de imagens de Santiago peregrino manifesta-se copiosa e mais diversificada, traduzindo a multiplicidade de oficinas de imaginária em todo o território nacional. Período marcado por um considerável número de esculturas de feição popular, sobretudo no Norte e interior do país, Santiago materializa-se em obras particularmente ingénuas, de formas hieráticas e posições frontais. Cristalizando modelos anacrónicos, estas imagens assumem uma linguagem especialmente eficaz, permitindo a sua rápida identificação, já plenamente aceite e absorvida nos diversos contextos regionais³⁹.

39 Que se ilustram, por exemplo, com as imagens das igrejas de Armamar, Custóias, Labruge, Carvalhais, Baltar ou Mangueija.



Fig. 13. *Santiago*, 1ª metade do século XVIII. Mosteiro de Alcobaça, 23 Esc. Foto Marta Simões.

Fig. 14. *Santiago*, meados do século XVIII. Igreja de Santiago, Alcácer do Sal, AS.ST.1.013 Esc. Foto Nuno Saldanha.

Fig. 15. *Santiago*, meados do século XVIII. Igreja do mosteiro de Bustelo, Penafiel, PF10.0013. Foto Departamento dos Bens Culturais da Igreja da Diocese do Porto.

Consentâneas com uma estética mais actualizada, realçam-se as diversas esculturas que, introduzindo ou veiculando renovados esquemas plásticos, representam plenamente os valores do barroco joanino. Vigorosas e dinâmicas, de assinalável expressividade, concretizam-se em obras como as do mosteiro de Alcobaça (Inv. 23) ou da igreja matriz de Louredo (Fig. 13).

Mais pujantes e eloquentes, envoltas em amplos panejamentos, revela-se um conjunto de outros exemplos, mais próximos de meados de setecentos. Ilustrativas das múltiplas oficinas estabelecidas na capital, assim se enquadram as imagens padroeiras das igrejas de Santiago de Lisboa, Alcácer do Sal e Sardoal. Ao mesmo período remontam as esculturas nortenhas do mosteiro de Bustelo, ou da igreja de Carreira, em Santo Tirso (Figs. 14 e 15).

Produção que se encontra, genericamente, por identificar e conhecer, afiguram-se estas duas obras atribuíveis a um mesmo autor. Enrolado num manto esvoaçante,

com a habitual túnica e mozeta sobre os ombros, Santiago apresenta-se descalço, acompanhado dos típicos atributos de peregrino: o bordão, a cabaça, a bolsa a tiracolo e o chapéu de aba larga. Figuras esguias, de expressão serena e olhar atento, definem-se ainda pela elegância da composição e detalhado tratamento dos rostos. De semelhante datação, deverá ainda sublinhar-se a interessante imagem da igreja de Santiago de Valadares, uma das mais singulares figurações do Santo peregrino nesta época. De assinalável qualidade plástica, reveladora de um autor qualificado, particulariza-se pelo realismo da fisionomia e pelo cuidado tratamento dos panejamentos (Fig. 16). Ressalve-se que esta escultura surge no interior de um espaço onde subsiste uma pintura mural quatrocentista de Santiago, recentemente intervencionada. Ainda assim, se na pintura o Santo surge com a cabeça coberta pelo chapéu e (inusualmente) calçado, na escultura representa-se sem resguardo e calçado com umas sandálias, revelando os dois o livro, na mão esquerda, e o bordão na direita.

Na segunda metade do século XVIII, diversificam-se as qualidades expressivas das representações escultóricas de Santiago que, concentrado nos Evangelhos, apresenta frequentemente o livro aberto.

Datáveis do terceiro quartel desta centúria, assim se caracterizam as imagens das igrejas de Santiago de Sesimbra, Lisboa e Castelo de Vide (Fig. 17).

Incontornável, na abordagem à produção escultórica deste período, é ainda a referência aos ecos italianizantes, absorvidos desde há longos anos pelas múltiplas oficinas lisboetas de imaginária. Directamente transcritos, ou adaptados à estética de cada tempo, é matéria em que Joaquim Machado de Castro desempenhará um papel determinante. Autor de inúmeros modelos, executados depois em madeira por outros escultores, ilustra-o o pequeno barro resgatado entre os *bozzetti* da sua oficina. Proposta que parece filiar-se numa gravura de Francisco Vieira Lusitano — artista próximo



Fig. 16. *Santiago*, meados do século XVIII. Igreja de Santiago de Valadares, Baião, PSJ0.0001. Foto Rota do Românico.



Fig. 17. *Santiago*, 2ª metade do século XVIII. Igreja de Santiago, Sesimbra. Foto Nuno Saldanha.



Fig. 18. *Santiago*, último quartel do século XVIII. Joaquim Machado de Castro, MNAA, 86 Esc. Foto Luísa Oliveira - DGPC/ADF.

do conimbricense e responsável pelo desenho de algumas obras de escultura — retoma, sem variantes assinaláveis, esquemas formais do barroco romano, concretamente na esfera de Camillo Rusconi⁴⁰ (Fig. 18).

Marcam o final desta centúria representações mais contidas, presas a formulários reiterados um pouco por todo o país, que se exemplificam em esculturas como as das igrejas de Santiago de Mondrões, Santiago dos Velhos ou capela do Torrão, em Entre-os-Rios.

No tocante às figurações de Santiago Apóstolo, potenciadas pelo abrandamento da peregrinação jacobea e plenamente adequadas ao sentido normalizador pós-tridentino, não encontrarão ecos abundantes na produção de imaginária barroca. Mais frequentes em representações conjuntas com outros apóstolos⁴¹, as esculturas

40 Como o exemplifica o Santiago peregrino, em terracota, recentemente leiloado. Cf. *European Sculpture & Works of Art: Medieval to Modern*, London, Sotheby's, 3 de Julho de 2012, Lote 93.

41 Particularmente nos apostolados em banquetas de altar, tipologia para a qual se reveste de especial relevância, entre as fontes iconográficas da escultura portuguesa do século XVIII, o apostolado da basílica de São João de Latrão, modelo incontornável de inúmeras representações.



Fig. 19. *Santiago*, 2ª metade do século XVII. António de Almeida (atr.). Igreja do Salvador de Lufrei, Amarante, PND1.0002. Foto Rota do Românico.

avulsas dos séculos XVII e XVIII terão um protagonismo residual nos altares das igrejas portuguesas.

Apoiado no bastão e empunhando o livro, Santiago Apóstolo será, invariavelmente, figurado descalço, de túnica comprida e amplo manto. Tema que se ilustra em raras imagens seiscentistas, animadas por panejamentos de escasso dinamismo e gestos contidos, como a da antiga catedral de Miranda do Douro⁴² ou da igreja do Salvador de Lufrei, em Amarante. Estas esculturas singularizam-se, contudo, pelo prestígio dos seus executantes. A primeira, na esfera da escola castelhana, imputada a Gregório Lourenço, e a segunda, atribuível ao escultor António de Almeida, responsável por uma vasta produção na região do Porto. Também datável da primeira metade desta centúria, é a belíssima imagem da Sé de Beja, antiga paroquial medieval consagrada a Santiago, reveladora de um autor particularmente habilitado (Fig. 19).

Durante o século XVIII, continuam escassos os exemplos de Santiago Apóstolo, particularmente os mais eruditos, ainda que resistam diversas obras de feição mais popular, perpetuando modelos hieráticos e ingénuos, como a da igreja de Santiago de Felgueiras.

Inusitadas são, neste quadro dominante-mente regional, as qualidades plásticas que particularizam algumas peças, como o caso da imagem titular da igreja de Santiago de Estômbar (Lagoa). Encomendada no âmbito da reformulação barroca do templo algarvio para substituir uma outra quinhentista, seria executada em Lisboa, pelos anos de 1712-1713⁴³. Sem a pujança ou a eloquência das típicas soluções joaninas, a sua cronologia coloca-a entre as mais actualizadas e singulares propostas do tempo.

42 Possivelmente pertencente ao retábulo-mor da igreja, concluído em 1614, conserva-se hoje no Museu da Terra de Miranda (Inv. n.º 206).

43 Obra que foi restaurada ao longo dos anos seguintes, remonta ao século XX uma das últimas intervenções, realizada por uma oficina de Braga, o que explicará o seu aspecto actual. Cf. Simões, J. M., *A Igreja de Santiago de Estômbar*, Lagoa, 2007, p. 109.

De datação posterior é a escultura feita em mármore, e encomendada por D. João V para a basílica de Nossa Senhora e Santo António em Mafra, que deve assinalar-se por constituir uma das mais qualificadas representações de Santiago Maior deste período em Portugal. Integrada no monumental conjunto de cinquenta e oito estátuas destinadas à grande empresa joanina, seria realizada em 1732 pelo florentino Girolamo Ticciati. Esta imagem configura, no contexto da produção nacional, a base compositiva de outras obras, como atesta a escultura da nave da Sé de Braga, transcrição exacta do modelo mafrense⁴⁴.

Santiago Cavaleiro e Mata Mouros

Mais difíceis de encontrar, em território português, especialmente entre os séculos XV e XVIII, são as representações de Santiago Cavaleiro (a cavalo e envergando toga, ou armadura) e Mata Mouros (também a cavalo, mas espezinhando a imagem do derrotado). As primeiras figurações escultóricas que remetem para estas iconografias surgem nos relevos de um capitel duocentista do claustro do mosteiro de Santa Maria de Celas (em Coimbra), onde se esculpe a figura de Santiago Cavaleiro de Cristo⁴⁵, no relevo da Sé de Évora (já de meados, ou finais do século XIV), nos quatrocentistas da *Casa de Ver o Peso*, hoje no Museu de Évora (ME 1744) e da igreja Matriz de São Tiago, de Évora de Alcobaça, para dar apenas alguns exemplos.

Já o conhecidíssimo painel relevado da igreja Matriz de Santiago do Cacém (XIV), divulga, a nosso ver, a representação (lendária) do Mata Mouros⁴⁶. Para o século XVI, refira-se a escultura de vulto de Santiago Cavaleiro, presente na capela de Santiagoinho da Igreja de São Vicente de Lafões (Oliveira de Frades). Já do século XVII é a imagem de madeira de Santiago Mata Mouros de Figueira de Castelo Rodrigo. Grande parte das figurações modernas, relativamente mais expressivas a Sul do país e ligadas à Ordem de Santiago, realizam-se em madeira e possuem um *tónus popular*, próximas das representações de outros Santos equestres, nomeadamente São Martinho e São Jorge.

Atente-se, agora, no belíssimo Santiago combatendo os Mouros do Museu Nacional de Arte Antiga (n.º 1540), doado pelos herdeiros do Comandante Ernesto Vilhena e sem proveniência conhecida (Fig. 20). Nesta imagem calcária de meados

44 Todo o conjunto de trinta e seis estátuas existentes nas naves laterais da Sé de Braga constitui uma cópia directa da estatúária italiana de Mafra. Datável da década de 80 de setecentos, seria concretizado a expensas do arcebispo D. Gaspar de Bragança.

45 Cf. Teixeira, F. M. A. C., *A arquitectura monástica e conventual feminina em Portugal, nos séculos XIII e XIV* [Tese de Doutoramento policopiada], Faro, 2007; Fernandes, C. V., *Santos, Heróis e Monstros. O claustro da Abadia de Santa Maria de Celas*, Lisboa, 2019, pp. 74-81. A este respeito, leia-se ainda Moralejo Álvarez, S., "Santiago y los caminos de su imaginería", em *Santiago. La Europa del Peregrinaje*, Barcelona, 1993, pp. 75-89.

46 Moralejo Álvarez, S., "Santiago y los caminos de su imaginería", *op. cit.*, p. 89.



Fig. 20. Grupo de *Santiago Combatendo os Mouros*, c. 1540-50. MNAA, 982 Esc. Foto Gabriel Pedreira.

do século XVI, o Santo apresenta-se a cavalo, vestindo meia couraça com o peito decorado, sobrepujada por uma clâmide, botas e joelheiras e, sobre a cabeça, um elmo de couro em forma de Delfim (Cristo, o Salvador). Sob o níveo cavalo agoniza o *mouro*, identificado apenas pela ineficiente (e imaginativa) adarga oval, feita de pele endurecida, onde se desenham três crescentes, jazendo, deposta, a seu lado. No geral, este *mouro* não possui os elementos formais que o distinguiriam, particularmente o turbante, ou a adarga bi-oval, ou a túnica, mas replica o modelo do soldado cristão, mesmo nas feições do rosto e no tratamento cuidado da barba e do bigode. Contrariamente ao que acontece noutras representações, como por exemplo na cenográfica gravura de Martin Schongauer reproduzindo Santiago na Batalha de Clavijo⁴⁷, ou em algumas das (mais próximas) figurações pictóricas portuguesas, como na pintura de Santiago combatendo os Mouros, presente no retábulo da igreja de Santiago de Palmela, datável dos anos vinte do século XVI (onde vemos as adargas bi-ovais, e os turbantes, entre outros atributos), ou nas pinturas tardo-quincentistas presentes no Museu de Mértola, esta imagem escultórica do Museu Nacional de Arte Antiga não traduzirá uma vitória sobre um muçulmano, ou sequer um turco, pese embora o brevíssimo apontamento dos crescentes desenhados na adaga.

Na verdade, as imagens peninsulares de Santiago Mata Mouros não se confinam à sua dimensão taumaturgica ligada à Reconquista cristã, mas revelam uma extensão protectora que abrange toda a milícia que o invocava, como um santo que intercede por quem o chama. Durante o século XVI, reivindicou-se a sua presença nas contendas espanholas nas Américas, contra o inimigo turco, ou até contra os *reformistas* europeus, acontecendo o mesmo mais tarde, sempre num contexto de combate (físico ou ideológico). Ainda no que concerne à vizinha Espanha, refiram-se as palavras de Javier Gómez Darriba, quando nos diz que: “En el quinientos la Corona se erigió — con la aprobación papal — en el ariete católico evangelizador de medio mundo, de ahí que rogara a su paladín Santiago ante todo cuanto enemigo impedía su Cruzada mesiánica, fuesen moriscos, musulmanes del Norte de África, turcos, protestantes, o naturales de las Indias, lo que llevó, dados los prósperos resultados, a enriquecer el predicamento del culto jacobeo”⁴⁸. Relativamente ao caso português, pouco se sabe, ainda, a este respeito.

A qualidade plástica desta peça faz-nos pensar ter sido desenhada e modelada por um escultor versado em anatomia, conhecedor das regras da harmonia, da perspectiva e das técnicas para o perfeito talhe da pedra, revelando detalhes de acabamento, quase à flor da pedra (e que teriam sido pintados), que lembram o trabalho de artistas como João de Ruão, ou paralelos, ainda que não possamos garantir a autoria.

47 Metropolitan Museum of Art, n.º 41.1.195; Rijksmuseum, n.º RP-P-OB-4046.

48 Gómez Darriba, J., “Santiago Matamoros en Sevilla. Mito, Arte y Devoción”, *IMAGO, Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n.º 10 (2018) [pp. 143-173], p. 147. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/12488/12840> [última consulta em Julho de 2020].

Simbólica, triunfante e combativa, a representação de Santiago Mata Mouros é timidamente retomada no século XVII, no quadro da reafirmação de Portugal após a Restauração da independência de 1640. O apóstolo cavaleiro, guerreiro e defensor das tropas cristãs, perpetua-se, assim, sem grandes variações, como figura vitoriosa, de espada erguida, sobre o *muçulmano* que jaz por terra a seus pés. De entre as esculturas produzidas neste período, destaca-se o frontal relevado do altar da antiga capela de Santiago da Sé do Porto, hoje na igreja de Santa Maria de Lamas, em Santa Maria da Feira. Datado de 1726, este relevo configura uma das representações escultóricas mais emblemáticas de Santiago Mata Mouros no Norte de Portugal (Fig. 21).

Muitas das figuras recenseadas revelam-se, porém, como esculturas de feição mais popular, executadas por *canteiros* e inseridas em fachadas reformuladas nos séculos XVII e XVIII. De vulto ou em baixo-relevo, associam-se habitualmente a templos situados em itinerários jacobeus, exibindo-se aos caminhantes em fronteiras, como as das igrejas de Vila Cova (Penafiel), Seara Velha (Chaves), Mondrões (Vila Real) ou, mais a Sul, na de Santiago de Tavira. Menos frequentes são, por fim, as representações do Santo cavaleiro no interior dos templos, que aqui ilustramos com as esculturas em madeira das igrejas de Santiago de Armamar, São Salvador da Aramenha, ou a muito repintada imagem de Santiago dos Velhos em Alenquer.

Em conclusão

As imagens escultóricas portuguesas de Santiago, dos séculos XV e XVI, gravitam entre a sua dimensão de Apóstolo e de peregrino, acentuando-se, todavia, a segunda via de representação, pese embora o elevado *hibridismo* iconográfico, que revela o valor simbólico e devocional destas figurações que devem, antes de tudo, apresentar-se de forma inteligível. O peregrino representa-se, na grande maioria das vezes, descalço, vestido até aos pés (túnica e manto), com a cabeça coberta pelo chapéu e empunhando o Livro, para além do bastão, da sacola e, eventualmente, da cabaça. Este modelo híbrido (na medida da sua apresentação sem calçado, vestido com roupa comprida e carregando o Livro) conhece pequeníssimas variações que se acentuarão especialmente na indumentária seiscentista e setecentista (a inclusão da mozeta), não se constitui como um caso único para a escultura portuguesa, já que podemos encontrá-lo em Espanha, em França, na Holanda, e na Alemanha (para referir os casos mais emblemáticos), bem como nas gravuras centro-europeias datadas de entre os séculos XVI e XVII.

Grande parte destas representações escultóricas de Santiago, realizadas a partir de Quatrocentos, vão beber a um eixo plástico inaugurado em época anterior, por Mestre Pero. Depois destas primeiras imagens, os escultores foram actualizando o formalismo das suas obras, adequando-o ao gosto vigente que determinaria as alterações a que vamos assistindo, particularmente no lançamento e crescente



Fig. 21. *Santiago Mata Mouros*, 1726. Igreja de Santa Maria de Lamas, Santa Maria da Feira. Prov. Sé do Porto. Foto Robert Smith – FCG.

expressividade dos corpos (cada vez mais *naturais* numa primeira fase, até ao culminar do modelado barroco), na individualização dos rostos, na modernização dos atributos e das roupas, entre outros aspectos formais que permitem, de algum modo, datar as obras.

Este modelo geral, que não podemos qualificar como paradigmático, devido às diferenças que vamos anotando, narra um Santiago humano, chegado aos piedosos — um, entre todos quantos empreendem *a caminhada* —, para além de encarnar o próprio Cristo, numa expressão que, como vimos, ultrapassa a Baixa Idade Média para dilatar-se no tempo, no espaço, e ultrapassando a escultura, para observar-se noutras e tão diversas práticas artísticas coevas.

Entre os séculos XVI e XVII, é introduzido um elemento novo, na indumentária de Santiago peregrino: a mozeta sobre os ombros e sobre o manto, com as vieiras gravadas. Este *distintivo*, usado numa expressiva quantidade de imagens seiscentistas, acaba por funcionar como um padrão de representação e de reconhecimento do Santo que pode perder outros elementos identificativos. Chegando ao século XVIII, assiste-se ao prolongamento dos componentes iconográficos já sedimentados, ainda que o peregrino possa dispensar atributos, como o chapéu que, por sua vez, e quando existe, também se transformará, adequando-se às tendências estéticas vigentes.

Assim, as imagens barrocas de Santiago não alteram os modelos iconográficos anteriores, ainda que os diluam em favor de um formalismo mais rico e agitado, característico desta época. Apesar de tudo, se a mozeta era usada pelo peregrino, no decurso de seiscentos, acabará por contaminar o Apóstolo setecentista, facto que ilustra outro esquema de hibridismo a que Santiago raras vezes escapará, demonstrando que a sua densidade simbólica ultrapassa a inflexibilidade destas duas dimensões.

Para além das representações de Santiago peregrino, subsistem, entre os séculos XIV e XVIII, algumas esculturas que o mostram como Apóstolo (nimbado, togado e descalço, segurando o Livro) sem, contudo, dispensar o chapéu, ou o bordão, dependendo dos casos.

Podemos, por isso, admitir que, em Portugal, foi fácil *contaminar* o Apóstolo com os atributos do peregrino, bem como o contrário, impondo-se, na escultura, um formalismo que evoluiria naturalmente, ao sabor das escolhas e das expectativas dos encomendantes, das tendências visuais, e do modo como cada escultor trata o seu objecto, incutindo-lhe os seus valores estéticos e plásticos que provêm do seu horizonte perceptivo, das influências formais que o enformam, bem como do ambiente político, social e cultural (e artístico) de cada tempo.

No que concerne às imagens de Santiago Cavaleiro de Cristo (*miles Christianus*), e de Santiago Mata Mouros, deve anotar-se que possuem outro valor, marcadamente alegórico e justamente dimensionado ao sabor das conjunturas políticas, ideológicas e sociais que definem a sua expressão em épocas concretas, sinalizando-o como um Santo protector da cristandade ou, mais tarde, do próprio reino, quando a braços com outros inimigos. Como aconteceria em Espanha para os mesmos anos modernos, as imagens escultóricas de Santiago Mata Mouros não reflectem uma ligação directa e necessária com a Reconquista, mas com outras contendidas.

Agradecimentos

É devido um especial agradecimento a todos quantos, generosamente, contribuíram para a realização deste trabalho: António Gonçalves, Artur Goulart, Carla Varela Fernandes, Carlos Branquinho, Eva Raquel Neves, Francisco Lameira, Gabriel Pereira, Isabel Fernandes, José Augusto Costa, Laura Portugal Romão, Maria Isabel Roque, Maria João Vilhena de Carvalho, Maria José Meireles, Marta Simões, Nuno Saldanha, Paulo Almeida Fernandes, Pedro Ferrão, D. Pio Alves, Rosário Correia Machado, Ruy Ventura.

Fecha de recepción / *Date of reception* / Data de recepción: 05-VI-2020

Fecha de aceptación / *Date of acceptance* / Data de aceptación: 13-IX-2020